



**Natur Park  
Schöneberger  
Südgelände**  
e la natura urbana  
berlinese

Premio Internazionale  
Carlo Scarpa per il Giardino 2022

Le attività del Premio Internazionale  
Carlo Scarpa per il Giardino 2022  
dedicato a

*Natur Park Schöneberger Südgelände  
e la natura urbana berlinese*

sono patrocinate da:

UNISCAPE

Ministero della cultura  
Regione del Veneto  
Comune di Treviso.

La pubblicazione fa parte della collana  
editoriale della Fondazione Benetton  
Studi Ricerche "Memorie", diretta da  
Luigi Latini e Monique Mosser,  
serie "Dossier del Premio Internazionale  
Carlo Scarpa per il Giardino".

*Natur Park Schöneberger Südgelände  
e la natura urbana berlinese.*

*Premio Internazionale Carlo Scarpa  
per il Giardino 2022,*

a cura di Patrizia Boschiero, Thilo Folkerts,  
Luigi Latini, Fondazione Benetton  
Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2022.

Edizione in lingua italiana

ISBN 978-88-8435-296-5

Prezzo di copertina 20 euro

Finito di stampare ad aprile 2022 in  
milleottocento copie su carta Fedrigoni,  
Arena Ivory Smooth, g/mq 120 (interno) e su  
Fedrigoni, Cottage Ivory, g/mq 320 (coperta)  
da Grafiche Antiga, Crocetta del Montello,  
per conto della  
Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso.

Informazioni:

Fondazione Benetton Studi Ricerche  
via Cornarotta 7-9, 31100 Treviso  
tel. 0422.5121, fax 0422.579483  
pubblicazioni@fbst.it, www.fbst.it

**Natur Park Schöneberger  
Südgelände**  
e la natura urbana berlinese

a cura di  
Patrizia Boschiero, Thilo Folkerts,  
Luigi Latini

**Premio Internazionale  
Carlo Scarpa per il Giardino**

Fondazione Benetton  
Studi Ricerche, Treviso 2022

---

## Indice

6	Il Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino	139	Ingo Kowarik <i>La Scuola di ecologia urbana di Berlino e la nascita dell'ecologia delle aree incolte</i>
8	<i>Motivazione del Premio Carlo Scarpa, in italiano, tedesco e inglese, a cura del Comitato scientifico della Fondazione Benetton Studi Ricerche</i>	153	Sandra Jasper <i>Berlino, un'urbanistica ruderale</i>
19	Thilo Folkerts <i>Berlino: natura urbana in divenire</i>	161	<i>Grün Berlin: percorsi sostenibili per lo sviluppo degli spazi pubblici</i>
<hr/> <b>Natur Park Südgelände</b>		<hr/> <b>Riflessioni a margine, sulla "natura urbana"</b>	
29	Ingo Kowarik <i>Südgelände, Berlino: trasformare un'area urbana abbandonata in un nuovo tipo di parco naturale</i>	163	<i>Berlino e l'evoluzione della cultura contemporanea del paesaggio</i> conversazione di Gabriele G. Kiefer con Thilo Folkerts
59	<i>Natur Park Südgelände: progetto, manutenzione, sviluppo</i> conversazione di Rita Suhrhoff con Thilo Folkerts	173	Norbert Kühn <i>La vegetazione urbana spontanea come strumento di adattamento al clima</i>
71	<i>Natur Park Südgelände: il ruolo dell'arte</i> conversazione di Klaus Duschat con Thilo Folkerts	187	Heinz W. Hallmann e Ursula Wilms <i>La progettazione del complesso della Topographie des Terrors</i>
84	<i>Cronologia del Natur Park Schöneberger Südgelände, 1838-2025: da scalo ferroviario di smistamento a parco naturale</i>	193	Leonard Grosch <i>Il Park am Gleisdreieck di Berlino o l'arte di progettare luoghi vivi</i>
91	Christoph Schmidt <i>Vivere la città del futuro: il ruolo chiave del Natur Park Südgelände nello sviluppo di un nuovo paradigma urbano a Berlino</i>	203	Anna Lambertini <i>Ibride, cosmopolite, inventive. Nature del "selvatico urbano"</i>
<hr/> <b>Berlino</b>		217	Juan Manuel Palerm <i>La natura selvatica del paesaggio svuotato. A proposito di Berlino, "natura urbana", architettura, arte e vuoto come materia del progetto. Il caso del Natur Park Schöneberger Südgelände</i>
99	Lorenza Manfredi, Jannis Schiefer, Laura Veronese <i>Attraversando Berlino: nature urbane</i>	232	<i>Premio Carlo Scarpa 1990-2022</i>
119	Stefanie Hennecke <i>Breve storia dei parchi di Berlino</i>	238	<i>Le attività del Premio Carlo Scarpa per il luogo</i>
125	Almut Jirku <i>Come perle lungo un filo: il sistema degli spazi aperti di Berlino e il Park am Gleisdreieck</i>	239	Gli autori
		243	Referenze sulle illustrazioni

JUAN MANUEL PALERM

### La natura selvatica del paesaggio svuotato

A proposito di Berlino, "natura urbana", architettura, arte e vuoto come materia del progetto. Il caso del Natur Park Schöneberger Südgelände

Il mio continuo ritornare nella città di Berlino rende possibili e crea nuove dimensioni e prospettive sulle ossessioni e sulle idee che assillano il mio pensiero sul progetto di architettura e del paesaggio.

Sin dalle mie assidue e regolari visite dei primi anni ottanta, i successivi lavori di dottorato e accademici, e le esperienze di natura spaziale, la città di Berlino è sempre stata determinante, con la sua architettura, i suoi spazi, i suoi alberi e la sua dimensione complessa, ferita, alternativa.

Forse questa ossessione per la città di Berlino e il mio continuo ritornarvi sono legati alle influenze dei libri e delle ricerche sul tempo ciclico che ci hanno magistralmente offerto Mircea Eliade, Jorge Luis Borges, Hermann Hesse, Michael Ende e, in particolare, Milan Kundera nel suo riferimento al mito dell'eterno ritorno di Nietzsche, cioè all'idea che passato, presente e futuro si ripetono ciclicamente. Ma Kundera, nel libro *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, ha spiegato che se gli eventi si ripetessero non avrebbero senso, ed è proprio quell'insensatezza che ci permette di essere clementi e ricordare con nostalgia gli eventi catastrofici della storia<sup>1</sup>.

Sotto forma di riflessione, in occasione del Premio Carlo Scarpa promosso dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche, ho rinnovato questo senso del ritorno suggestivo e innovativo di Kundera con un'idea latente che tenevo nascosta in attesa che venisse svelata con un impulso improvviso, casuale e selvaggio. Per questo impulso sono grato a Patrizia Boschiero, Luigi Latini e Thilo Folkerts e a due libri di riferimento: *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin e *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* di Walter Benjamin<sup>2</sup>.

Come se si trattasse di una singolare scoperta, Berlino rinasce e dispone davanti ai miei (ai nostri) occhi un nuovo ritorno a partire dall'evoluzione e dallo sviluppo di un tema che ha pervaso la città in questi ultimi quarant'anni, quello della "natura urbana", la cui specificità all'interno dei concetti di ecologia urbana, spazio pubblico, arte, architettura e paesaggio nei vari ambiti scientifici e socioculturali offre e pone una decisa scommessa nel ridefinire la cultura del paesaggio contemporaneo.

Scommessa non solo contestualizzata e circoscritta a Berlino, quando si introduce lo spazio svuotato, liberando un'impronta critico-riflessiva sulle caratteristiche e sulle risposte degli ultimi anni nell'affrontare il tema del paesaggio. Il progetto di architettura del paesaggio, inclusi i progetti al di là della loro dimensione tettonica e architettonica, è comunque un processo creativo, strutturale e trasversale su un determinato luogo inteso come paesaggio costruito.

Per sbrogliare questa matassa mal organizzata di pensieri e riflessioni, ho ritenuto opportuno iniziare il lavoro riportando la presentazione e gli obietti-

1. «Il mito dell'eterno ritorno afferma, per negazione, che la vita che scompare una volta per sempre, che non ritorna, è simile a un'ombra, è priva di peso, è morta già in precedenza, e che, sia stata essa terribile, bella o splendida, quel terrore, quello splendore, quella bellezza non significano nulla». Cioè, il fardello più pesante, quello che Nietzsche chiamava "l'idea dell'eterno ritorno", è "l'immagine della pienezza più intensa della vita". In questo consiste il saggio filosofico narrato da Milan Kundera, nel bisogno di leggerezza o nel peso dell'essere e nell'insostenibile leggerezza dell'essere umano. "Einmal ist keinmal [...] Quello che avviene soltanto una volta è come se non fosse mai avvenuto. Se l'uomo può vivere solo una vita, è come se non vivesse affatto", Milan Kundera s.d. (la traduzione dei brani è tratta da KUNDERA 1986, pp. 11 e 16).

2. *Berlin Alexanderplatz* esce nel 1929. Il romanzo era considerato un'esaltazione di Berlino, città che l'autore, per la sua professione di medico, conosceva molto bene. Gli occhi di Döblin (e i suoi taccuini) registrano tutti i dettagli della geografia di Berlino, ma, come narratore onnisciente, Döblin interviene nell'azione e commenta ciò che accade. Contesto e forma si fondono in un libro sconcertante, aperto all'interpretazione. Si veda DÖBLIN 1963. *Infanzia berlinese* è stato scritto negli anni successivi al 1930. Benjamin ne pubblicò alcune parti su giornali; come opera intera apparve solo nel 1950, dieci anni dopo la morte dell'autore, a cura di Theodor Adorno. Si veda BENJAMIN 2007, p. 130.

vi del viaggio di studio a Berlino in preparazione del Premio Carlo Scarpa: «La situazione di Berlino dopo la guerra, con una concentrazione di complessità storica del tutto speciale, ha probabilmente portato anche a una fusione di diverse discipline e all'intersecarsi di differenti aspetti legati al giardino e al paesaggio urbano. Tale situazione permetteva e stimolava un lungo lavoro di indagine e osservazione e la costruzione di un discorso sotteso a un nuovo sviluppo, particolarmente rallentato. Come fosse una scoperta peculiare, a Berlino si è così sviluppata una "natura urbana" diffusamente apprezzata, la cui specificità vale la pena di indagare e di rendere più leggibile.

Più di trent'anni dopo la caduta del Muro di Berlino e il posizionamento della città, sempre più aperta a un'economia globale (immobiliare e culturale), Berlino sta anche affrontando la sfida di ridefinire la cultura del suo paesaggio urbano e mettere in discussione le sue caratteristiche precedenti. Nonostante una moltitudine di studi e pubblicazioni, ci sembra quindi utile sviluppare o avviare ulteriori argomenti e riflessioni secondo la prospettiva del Premio Carlo Scarpa<sup>3</sup>.

In questo testo, breve ed estremamente preciso, si insinuano diversi aspetti sovrapposti che meritano attenzione e puntualizzazione. Questi aspetti si concentrano nel definire Berlino nell'interfaccia temporale della costruzione e della caduta del Muro come uno spazio nel quale si concentra la complessità storica di fronte all'economia globale e culturale che si sviluppa a partire da quel periodo e che scommette sulla ridefinizione culturale della sua vocazione paesaggistica attraverso una natura urbana legata a una rivendicazione del verde nella città, una nuova architettura e una nuova urbanistica che caratterizzano lo spazio pubblico e una nuova dimensione dell'arte e della cultura urbana.

In tutti questi aspetti lo spazio svuotato, prodotto dalla guerra o dalla costruzione e caduta del Muro o dalle strategie di trasformazione delle infrastrutture e di nuove centralità urbane decise in seguito all'unificazione tedesca, è lo spazio fisico di riferimento di un costruito mentale che sfuma e dissolve le teorie e gli strumenti convenzionali del progetto di paesaggio dello spazio libero. In questo contributo cercherò di chiarire tali aspetti con tre riflessioni coerenti con le argomentazioni descritte e trattate come sezioni autonome, considerandole interconnesse in termini di base e fondamento, oltre che fuse in modo eccezionale nel progetto del Natur Park Schöneberger Südgelände di Berlino, che riceve il Premio Carlo Scarpa per il Giardino nel 2022.

### Prima riflessione

Fino all'unificazione della Germania nel 1990, nella città di Berlino, a prescindere dalle sue evidenti e documentate vicissitudini politico-amministrative, si sono potuti identificare e sintetizzare tre regimi o periodi che spiegano il concetto di natura urbana, così come definita e documentata da Jens Lachmund nel 2019, molto eloquenti per il presente articolo<sup>4</sup>.

Il primo periodo rivela l'atteggiamento critico verso il tentativo da parte di urbanisti e giardinieri negli anni cinquanta e all'inizio degli anni sessanta

3. Tratto da *Berlino, dopo l'incolto. Spazi aperti come catalizzatori di un'immagine della natura urbana contemporanea*, dattiloscritto consegnato ai partecipanti del viaggio di studio del Comitato scientifico della Fondazione Benetton Studi Ricerche effettuato da venerdì 3 a venerdì 10 settembre 2021, con un gruppo composto da una decina di partecipanti internazionali, come ricerca preliminare connessa al Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2022.

4. LACHMUND 2019, p. 249.

di trasformare lo spazio urbanizzato in "spazio urbano", un "paesaggio" che unisca le caratteristiche fisiche del paesaggio e quelle della materia dell'architettura della città in un insieme "organico". Il secondo periodo è quello segnato dalla politica di "protezione delle specie e dei biotopi" degli anni settanta e ottanta a Berlino Ovest e il suo inquadramento discorsivo a partire dall'ecologia urbana e dalle ricerche connesse. Il terzo periodo coincide con il più recente movimento del "giardino civico urbano", che prevede l'appropriazione attiva degli spazi verdi come luoghi della socialità e degli orti urbani. Sebbene questi tre periodi fossero ognuno legato a un preciso arco temporale, non limitarono la loro diffusione solamente alla propria fase: i contenuti e le pratiche dei regimi precedenti continuarono a esistere in quelli successivi, il che generò tensioni tra sostenitori e detrattori delle varie parti.

Questi tre fondamentali regimi o periodi della "natura urbana" nello spazio pubblico e nel paesaggio di Berlino si ritrovano, in forma dissolta e sfumata, anche in diverse proposte del piano *Berlin Hauptstadt* (Berlino capitale) per la *Internationale Bauausstellung* (Mostra internazionale dell'edilizia) del 1957<sup>5</sup>, proposte che vengono discusse nel negoziare gli spazi non occupati o distrutti prodotti a seguito della guerra, capaci di mantenere tracce anche dell'assenza, dei terreni incolti e dell'abbandono della Berlino del dopoguerra, che continuano a vivere nello sviluppo di Berlino fino ai giorni nostri. Una vera e propria città, abitata dallo spazio necessario alle azioni quotidiane della sua vivibilità, si stava silenziosamente consolidando sulle terre desolate e sui vuoti urbani della capitale.

Le fotografie scattate nel primo dopoguerra da Fritz Tiedemann e Arno Fischer mostrano un paesaggio di rovine e macerie nel quale erano registrate le tracce di una quotidianità nascosta. In queste fotografie le assenze sono più presenti delle rovine della città precedente; mentre le immagini seguono gli assi degli interminabili viali, l'antica capitale prussiana è percepita come un'area abbandonata continua.

Dalle proposte presentate al concorso per Berlino capitale ho selezionato sinteticamente quelle che sono state prodotte e sviluppate dai team diretti da Alison e Peter Smithson, Korn/Rosenberg, Hans Scharoun. Attraverso una lettura asincrona associerò ogni periodo della "natura urbana" di Lachmund con il principio di azione caratteristico di quella fase, con una specifica proposta del *Piano di Berlino* del 1957. E proporrò una lettura parallela, associando cioè ogni periodo alle similitudini delle proposte e dell'ideologia dello spazio fisico di Berlino che ogni progetto proponeva.

*Periodo organico 1950-1960, e sua relazione con le risposte date nella proposta di progetto di Arthur Korn e Stephen Rosenberg intitolata "Il paesaggio come dimensione continua e unitaria"*

Le proposte presentate al concorso da Arthur Korn e Stephen Rosenberg consideravano il paesaggio come punto di partenza del progetto. La proposta presentava un paesaggio fluviale generato direttamente da una grande piastra continua. Queste piastre, come gli strati di origine sedimentaria che rive-

5. Si veda DIAZ-RECASENS 2016.

stono gli alvei dei fiumi, fluttuavano, allargandosi e restringendosi, e si disintegravano, incastonandosi nel tessuto urbano esistente, svuotandosi all'interno per far posto ai diversi spazi pubblici previsti. Come sottolinea Kenneth Frampton, la proposta presentata da Korn e Rosenberg si è evoluta dal concetto di *Großstadt* (grande città) all'idea di *Stadtlandschaft* (città-paesaggio), basandosi su una sovrastruttura organica per risolvere tutti gli aspetti istituzionali e terziari proposti e successivamente inseriti nel progetto<sup>6</sup>. I primi abbozzi del paesaggio lineare intorno al fiume Sprea nel tratto che attraversa Berlino hanno permesso agli autori di riconoscere una certa unità in quello che si presentava come un amalgama di frammenti sparsi nei quali la capitale non era riconoscibile.

Sebbene queste note avessero raggiunto una certa illusione di coesione e continuità attorno al paesaggio fluviale della Sprea, nello sviluppo dettagliato gli autori hanno trasferito i contorni sinuosi direttamente ai progetti generali e alle assonometrie, rendendo certamente complicato l'incontro con il tessuto esistente.

Se da un lato l'adozione di criteri paesaggistici come punto di partenza lo svincolava dalle rigide linee guida di zonizzazione stabilite nella "Griglia CIAM"<sup>7</sup>, dall'altro significava prendere le distanze dalle condizioni sociali nelle quali viveva la popolazione berlinese. La maggior parte dei progetti paesaggistici presentati condivideva una caratteristica: lo spazio verde attorno al fiume Sprea era proposto come elemento strutturante della nuova capitale.

*Periodo di tutela delle specie e dei biotopi 1970-1980, e sviluppo dell'ecologia urbana in relazione agli intenti del progetto di Hans Scharoun e Wills Ebert definito "Nuove impronte e segni di nature 'armate'"*

Quando Hans Scharoun presentò il *Kollektiv Plan* per la ricostruzione della città nel 1946, propose una rete flessibile di autostrade o vie di circolazione poste sopra i campi di rovine e di macerie della Berlino di quegli anni.

L'area centrale della città vecchia era inglobata in una vasta cintura verde che attraversava tutte le zone urbane correndo parallelamente alle sponde del fiume Sprea. Si negava la città radio-concentrica, si proponeva al suo posto una griglia flessibile parallela e perpendicolare al fiume. Nella pianta erano rimasti tuttavia pochissimi dettagli di ciò che poteva accadere sotto quella rete all'interno della griglia: era rimasta solo una vasta area, libera da edifici, che attraversava la città come una grande fascia verde ed estendeva le sponde naturali del fiume Sprea fino al Tiergarten. Sebbene la definizione delle aree all'interno della griglia fosse forse al di fuori dell'ambito dello studio loro affidato in quel momento, l'idea di porre la rete viaria sopra la valle della Sprea in macerie diede vita a una nuova consapevolezza che avrebbe aperto le porte a un lavoro con una doppia matericità, nel quale lo spazio verde sarebbe stato preponderante.

La proposta vinse il secondo premio, ed era forse una tra le meno legate ai precedenti assetti urbani berlinesi. Nel rapporto della giuria si riconosceva l'abilità nello sviluppare l'area verde che attraversava la città come «accoglienza per chi viene da fuori».

6. FRAMPTON 2010.

7. In preparazione del CIAM 7 (Congresso internazionale di architettura moderna) di Bergamo (1949), Le Corbusier progetta con il gruppo francese del CIAM (ASCORAL) una griglia come strumento grafico e analitico per presentare i progetti che verranno discussi durante il convegno. I risultati di questi lavori preparatori sono riassunti in una pubblicazione dell'ASCORAL in due lingue, curata dalle due più importanti riviste francesi, «L'Architecture d'Aujourd'hui» e «Techniques et Architecture». Stampata il 15 dicembre 1948, questa pubblicazione fu spedita a tutti i delegati CIAM (tratto da [ciam2019.it/archivio-CIAM-1949](http://ciam2019.it/archivio-CIAM-1949)).

Nella relazione che Scharoun presentò insieme a Wills Ebert al concorso *Berlin Hauptstadt*, l'area di realizzazione veniva analizzata ricordando come i quartieri avessero avuto origine dai centri medievali di Friedrichstadt e Luisenstadt, precedenti alle grandi opere di urbanizzazione della corte prussiana e allo sviluppo della metropoli del secolo XX: «Le strutture dei quartieri medievali di Luisenstadt e Friedrichstadt possiedono caratteri e una natura ben identificabili. In queste parti della città la forma e il contenuto erano ancora identici [...] conviviamo con loro, comprendendoli come parte del nostro patrimonio, senza essere molto consapevoli dei loro contenuti e delle loro trasformazioni nel tempo»<sup>8</sup>.

La relazione per *Berlin Hauptstadt* presentava la struttura medievale dell'area d'intervento come una necessità per non lasciare "la città esposta". Tuttavia, nei piani presentati al concorso non è facile riconoscere questa cura per le tracce storiche della città. Piuttosto, pareva che tutte le tracce del passato fossero state cancellate da un grande vuoto verde. È possibile che le tracce cui si riferivano Scharoun ed Ebert fossero quelle precedenti alle urbanizzazioni della corte prussiana del 1780, quando i percorsi agricoli e i sobborghi fuori le mura costituivano i primi segni della città sui quali in seguito sarebbero stati progettati i quartieri della capitale prussiana. Questi primi segni di Berlino, raccolti in pubblicazioni quali *Die Dörfer in Berlin* (I villaggi a Berlino) di Hans-Jürgen Rach, mostrano una campagna già umanizzata, attraversata da sentieri e frutteti, che ha reso possibile identificare la vita sociale di chi viveva lì. Il paesaggio cinese proposto da Ebert e Scharoun in un testo intitolato *Chinese Urbanism*, scritto a Berlino negli ultimi anni della guerra e pubblicato nel 1974, due anni dopo la morte di Scharoun, illustrato da alcuni suoi acquarelli realizzati nello stesso periodo, nella monografia dedicata al suo lavoro con l'Accademia delle Belle Arti di Berlino, ha rivelato alcune delle preoccupazioni urbane e paesaggistiche dell'architetto nel dopoguerra. Nel testo Scharoun registrava la sua ammirazione per le forme, *Gestalt*, con cui erano nate le città cinesi, elevandole a possibile ideale o modello di urbanistica organica. Quest'altra urbanistica veniva raccontata come una conseguenza delle azioni di una data cultura e società, abbastanza umane da concretizzarsi in strutture in grado di convocare i loro simili e organizzare intorno a esse la vita dell'intera popolazione. «L'arte di progettare con buon gusto il cielo, la terra, gli alberi e i fiumi quali parti vincolanti delle sue credenze ha portato la cultura cinese a una forte tradizione progettuale che ha permesso il perfezionamento e lo sviluppo della continuità urbana. [...] la formulazione di una struttura alveolare sociologica e spirituale del corpo politico come organismo vivente che lascia spazio per costruire trasformazioni con continuità naturale»<sup>9</sup>.

Questi aspetti dell'urbanistica cinese hanno rivelato una grande preoccupazione per le problematiche legate alle caratteristiche delle condizioni pubbliche delle città e dei loro paesaggi, insieme a un certo allontanamento dal problema dell'abitazione, pur con le marcate carenze che in tal senso le città del dopoguerra presentavano, e nonostante siano state tante volte al

8. Hans Scharoun e Wills Ebert, studi per *Berlin Hauptstadt* 1957, Berlino, Archivio della Akademie der Künste, pubblicati in DIAZ-RECASENS 2016, p. 220.

9. Hans Scharoun e Wills Ebert, studi per *Berlin Hauptstadt* 1957, Berlino, Archivio della Akademie der Künste, pubblicati in DIAZ-RECASENS 2016, p. 215.

centro degli interessi del CIAM. Si intravedeva la necessità di scoprire la città come concretizzazione di una cultura e di una società.

*Periodo del giardino civico urbano 1990-2020, in relazione al progetto presentato da Alison e Peter Smithson, il cui approccio è stato definito "Vita in strada. Sovrapposizione degli usi nello spazio pubblico"*

Dalla proposta degli Smithson: «Chiamando l'insieme delle nostre opere "Il vuoto carico" (*The charged void*), pensiamo alla capacità dell'architettura di caricare lo spazio che la circonda di un'energia che può unirsi ad altre energie, influenzare la natura di ciò che può arrivare, anticipare gli eventi... una capacità che possiamo sentire e sulla quale possiamo agire, ma non necessariamente descrivere o registrare»<sup>10</sup>.

Con questo paragrafo, conciso ma intenso, Alison e Peter Smithson hanno affrontato in modo alquanto vago l'idea del "vuoto carico" come spazio pubblico pieno di vita, invitandoci forse a interrogarci sul bisogno di spazio vuoto per respirare, bisogno sempre più pressante nell'architettura delle nostre città.

La proposta di Alison e Peter Smithson per *Berlin Hauptstadt*, classificatasi terza al concorso, si basava su una rete di strade sopraelevate che si estendevano sulla città vecchia, sovrapposte a essa come una nuova griglia. Questo tessuto, composto di strade dalle dimensioni sufficientemente ampie da ridefinire Berlino, ma allo stesso tempo abbastanza vicine da poter far parte della vita quotidiana della città, si presentava, indipendentemente dagli edifici esistenti e proposti, come il principale protagonista dell'intervento. Gli Smithson suggerivano una rete che coincidesse più o meno con l'impianto della città, con uffici, abitazioni e spazi commerciali ospitati in piccole torri dagli angoli smussati con un solo affaccio sulla struttura pedonale proposta. Le strade avevano dimensioni più che adeguate per il mero collegamento tra quartieri, eppure non avevano usi specifici, erano pensate per ospitare tutti gli eventi quotidiani che si sovrapponevano nei quartieri e nei piccoli centri dell'epoca.

A parziale conclusione, potremmo essere d'accordo sul fatto che la città, o meglio le due città, con l'unificazione degli anni novanta, fosse ancora una volta impantanata nella propria idea di ricostruzione ereditata e che, come la capitale "permanentemente a metà" già descritta da Karl Scheffler all'inizio del secolo XX<sup>11</sup>, abbia avuto l'opportunità di ripensare una dimensione pubblica dalla propria situazione di distruzione.

In questo modo, mentre Berlino era stata progettata, nel dopoguerra, prima dell'unificazione e della costruzione del Muro, da studi di architettura importanti per soddisfare il desiderio delle autorità di vincere la loro personale battaglia propagandistica usando l'urbanistica come migliore arma, l'esigenza di umanizzare lo spazio pubblico si è fatta sempre più presente nel corso degli anni. Parallelamente si sono sviluppate ipotesi di lavoro ancorate alla cura e allo sviluppo dello spazio libero e liberato attraverso scenari temporanei della natura urbana e del paesaggio come tema di lavoro negli spazi

10. Memoria della proposta degli Smithson conservata a Berlino, nell'archivio della Berlinische Galerie, e pubblicata in DÍAZ-RECASENS 2016, pp. 162-174.

11. Karl Scheffler scrive nel 1910: «Berlino è condannata per sempre a diventare e mai a essere» (SCHEFFLER 1910).

che risultavano sgombri, conferendo loro progressivamente un valore qualitativo riconosciuto dai cittadini.

Dopo tanti anni non ci sembra che i due approcci siano concettualmente così distanti. Le possibilità di sviluppo ed evoluzione della natura urbana si affermano oltre un coinvolgimento sociale e culturale del cittadino, approfittando della sonora e contraddittoria critica all'esecuzione delle infrastrutture proposte in molti dei progetti del concorso, per il riflesso sfumato e dissolto delle teorie, corpus teorici e formali che stanno alla base di alcuni progetti sullo spazio non occupato rappresentato dai vuoti urbani. In ciascuno dei progetti citati (Alison e Peter Smithson, Korn/Rosenberg, Hans Scharoun), a prescindere dalla vocazione e realizzazione di grandi infrastrutture, irregolari e comprensibili rispetto alle aspirazioni politiche della grande città e allo sviluppo postbellico, la concezione del vuoto come materia del progetto si intensifica progressivamente, fondendo l'ideologia teorica formale della città con la pratica e le esperienze sullo spazio pubblico già presenti nella cultura della città del secolo XIX, ed eredità di Peter Joseph Lenné e di Karl Friedrich Schinkel.

In ogni caso, riconoscendo questo doppio rapporto, concettualmente e temporalmente conflittuale, tra le proposte innovative di sviluppo urbano e i nuovi approcci alla natura urbana e la conseguente rifrazione di tali concetti nella progressiva occupazione dei vuoti urbani, bisognerebbe chiedersi su quali presupposti teorici interdisciplinari si basa questa fusione.

### Seconda riflessione

Nel 1983 il gruppo di artisti ODIUS, autore degli interventi nel Natur Park Schöneberger Südgelände, pubblicò questo breve testo per presentare la propria opera a una mostra a Colonia: «Il gruppo trova il suo materiale nel deposito di rottami mentre lo scultore estrae il blocco dalla cava. Vale a dire che i membri di ODIUS non sono interessati a materializzare forme preconcepite né a fare di ritrovamenti casuali degli assemblaggi bizzarri. Piuttosto, il deposito di rottami è il luogo in cui l'acciaio, materiale amorfo, passato attraverso le sue varie forme di utilizzo, arriva in forma di lamina: come lamiera, piastra, griglia, trave, tubo, tondino, barra quadra e altro»<sup>12</sup>.

In questo pamphlet-manifesto del gruppo ODIUS, si evidenzia una forma d'azione e performance che sottintende un corpo teorico da specificare, presente alla base dello spettro culturale che partecipa all'esperienza della natura urbana a Berlino a partire dagli anni ottanta e che si realizza in molti dei progetti e delle performance alla base dello studio delle opere più rilevanti nello spazio pubblico del Premio Carlo Scarpa 2022. Inquadrei questo corpus attorno alla "teoría de la desocupación", qualcosa di simile a ciò che lo scultore Jorge Oteiza chiamerebbe la "desocupación del vacío"<sup>13</sup>.

«Il vuoto come risultato di una disoccupazione spaziale contro il concetto di vuoto come spazio dato di Malevich» nei termini di Félix Marañá nel suo libro *Elogio del descontento* del 1999<sup>14</sup>.

12. Il riferimento è al pamphlet-manifesto pubblicato dal gruppo ODIUS in occasione della mostra al Josef-Haubrich-Hof, Colonia, 1983. Si veda anche WELLMANN 2012.

13. A metà degli anni cinquanta del Novecento Jorge Oteiza, influenzato da Mondrian, Malevich e soprattutto da Cézanne, iniziò a indagare il quadrato e il cubo come unità essenziali. Nelle sue sculture in pietra, ferro o acciaio evidenziava una concezione dei volumi chiusi che si distingueva per il fatto di presentarli come presenze metafisiche e non come assenze di massa solida. Si tratta quindi di catturare l'essenza del vuoto, la sua capacità di generare energia spirituale e fisica allo stesso tempo. Si veda Oteiza 2016.

14. MARAÑA 1999.

Questa "disoccupazione" dello spazio nelle opere di Oteiza è enfatizzata nelle sculture intitolate *Piedras discadas* (Pietre tagliate a disco) o *Apertura de poliedros* (Apertura di poliedri) mediante tagli a disco su piccoli blocchi di pietra. Il blocco si apre verso l'esterno e rivela così il suo interno, astratto e strutturale.

Lo svuotamento si manifesta più radicalmente nelle opere (in acciaio) quali *Poliedro vacío* (Poliedro vuoto, 1956) e anche nei *Retratos del Espíritu Santo* (Ritratti dello Spirito Santo, 1959), *Retrato de un Gudari* (Ritratto di un soldato basco, 1975) e *Cabeza de Mujer* (Testa di donna, 1965), autentici svuotamenti di massa (carne), come oggetti cavi nei quali si evidenzia il negativo, l'assenza o, per meglio dire, il "tutto".

Questo concetto di "disoccupazione" appare chiaramente in architettura nelle opere di Mies van der Rohe<sup>15</sup>, nei suoi progetti per il padiglione tedesco in occasione dell'Esposizione universale di Barcellona 1929, la Casa Tugendhat a Brno (1930), la Casa a tre corti (1934), il progetto per la Casa Hubbe a Magdeburg (1935) e la Casa Farnsworth negli Stati Uniti (1945). Il progetto per la Neue Nationalgalerie di Berlino evidenzia ancora una volta lo svuotamento degli spazi, ma non solo per "disoccupazione", adottando la nozione definita da Oteiza, né per l'utilizzo del fattore di trasparenza, né per l'uso del vetro, ma per rendere evidente il vuoto (non occupato, per riservargli spazio), in una specie di riflessione e rifrazione nel suo insieme unico, evidenziando la capacità di coesistere con il suo ambiente.

Questa "disoccupazione dello spazio" di Mies produce una rifrazione dello spazio, la visione interiore si dissolve, l'esterno si materializza, l'immagine diventa senza peso e levita a seconda dello sguardo, si costruisce un "paesaggio" relativo, indeterminato, irreversibile.

Le fotografie di Thomas Ruff per la Biennale di Architettura di Venezia del 2004 della Neue Galerie di Berlino o del padiglione di Barcellona e di altre opere di Mies van der Rohe possono esplicitare meglio questo "spazio dissolto" poiché angoli di ripresa, filtri, riflessi e rifrazioni materializzano uno spazio di transizione, in movimento<sup>16</sup>.

Uno spazio come se passasse dall'ordine al disordine, uno spazio entropico che ha avviato un processo con la massima probabilità di verificarsi. Le immagini dalla Neue Nationalgalerie di Berlino che guardano la Stadtsbibliothek e la Philharmonie di Hans Scharoun sono una testimonianza di tale sublimazione.

Un esempio simile, forse banale ma esplicito, di questo spazio entropico, è l'esperienza modello "mescolanza di gas": il mescolare un gas rosso e un gas giallo fino a raggiungere una distribuzione uniforme, il colore arancione. La situazione arancione è la situazione di maggior disordine, di maggior entropia, poiché è stata ottenuta spontaneamente dalla situazione di ordine iniziale. L'entropia è la misura del grado di disordine del sistema, la situazione di disordine che si è verificata era quella che aveva la probabilità più alta di accadere.

Il racconto di Marisa Madieri *La radura*<sup>17</sup> rende più comprensibile questo spazio entropico che stiamo scrutando. Questa delicata fiaba floreale racconta la storia di Dafne, una margherita che nasce una mattina di marzo in

15. In relazione allo studio del vuoto in Mies van der Rohe, questa riflessione si inserisce nella ricerca presentata nel corso universitario di chi scrive e pubblicata in PALERM 2012. Interessanti sono le riflessioni offerte in MILLON 2014.

16. Si veda RUFF-JONES 2001. Ludwig Mies van der Rohe amava citare il detto di sant'Agostino: «La bellezza è lo splendore della verità». In effetti, una dedizione alla bellezza permise a Mies di vedere al di sopra delle teste dei suoi contemporanei e di intravedere cosa sarebbe diventata l'architettura moderna. Anche l'apprezzamento dell'artista tedesco Thomas Ruff per ciò che significa rendere moderna la fotografia non si stempera, sebbene il rapporto di Ruff con la "verità" del suo mezzo sia un po' più complicato. In effetti, l'affermazione che la fotografia non è la portatrice immediata della verità, come una volta si pensava, ma piuttosto che è concettuale fino in fondo, è l'asse attorno cui ruota l'esperienza di Ruff. E che la fotografia non sia veritiera è la verità che Ruff ha da dire.

17. Si veda MADIERI 1992.

un prato circondato da querce, pini e cespugli di ginepri. *La radura* è la descrizione lieve e luminosa di una piccola polis vegetale, un microcosmo nel quale Dafne scopre le leggi implacabili dell'esistenza.

Lo studio della radura e del concetto di vuoto sono presenti, con argomenti simili, in altre letture e indagini quali quelle di Maria João Neves e di Fernando Espuelas<sup>18</sup>. Qui si scrive: «Vuoto e materia costruita formano la polarità di base dell'architettura. Al di là della mera penetrabilità, il vuoto può essere descritto e utilizzato come un modo per definire il luogo. L'architetto è un demiurgo che evoca il vuoto, lo circonda, lo plasma e lo battezza»<sup>19</sup>.

In tutti questi casi introduciamo, oltre alla metafora del vuoto sgombro come spazio di interazione, il valore temporale come indispensabile nel processo di variazione della forma nel paesaggio che percepiamo. Citando Henri Bergson: «Più profondamente studiamo la natura del tempo, meglio potremo comprendere che la sua conoscenza naturale significa investimento, continua creazione, elaborazione di ciò che è assolutamente nuovo»<sup>20</sup>.

Perciò, sempre con riferimento al mito dell'eterno ritorno, a partire dalla percezione del paesaggio e della sua temporalità, mi richiederò al pittore William Turner<sup>21</sup>. Se disponiamo in ordine cronologico i dipinti di Turner su Venezia, ci viene svelata una realtà ambivalente della città e della sua natura, astratta e mai vista: il mondo limpido e cristallino dell'acqua, del cielo, viene distrutto per offrirci un'architettura sfumata e un cielo di mare, o un mare con cielo, come se volessero scambiare tra loro l'essenza e i colori, una situazione probabilmente al limite del tempo. Sebbene la sua ricerca sul colore della Scuola veneta (Tiziano, Veronese), e lo studio del paesaggio di Venezia portino alla "liberazione finale" dell'immaginario veneziano nella pittura di paesaggio, al pari dei già citati gas gialli e rossi, i dipinti di Turner, le loro architetture, i paesaggi, i colori, le nebbie e l'acqua si dissolvono, velandosi in un rapporto legato al tempo e non allo spazio, raggiungendo il limite dello sfumato, del misterioso. John Ruskin è irremovibile: «Non vediamo mai niente chiaramente [...] Ogni oggetto che guardiamo, piccolo o grande, vicino o lontano, contiene in sé una parte uguale di mistero»<sup>22</sup>.

Questo è il caso di Turner che, con i colori che compongono lo spettro solare, sta intrecciando informazioni tra noi e l'ambiente. Colori con la capacità di strutturare spazi e forme. I sette colori dell'arcobaleno, insieme, non danno il bianco, danno la luce; la loro assenza produce l'oscurità, il nero. I colori sono considerati nella loro complessità globale come radiazioni elettromagnetiche e allo stesso tempo come emozioni e sensazioni nel tentativo di narrare più a fondo le relazioni tra la mente dell'uomo e la natura della materia e dell'energia.

Ciò significa la necessità di fondere paesaggio e architettura, micro e macro, superare la variazione scalare, superare la visione dicotomica tra riduzionismo e sincretismo, studiare il paesaggio e la città in termini di relazioni e auto-organizzazioni e così vedere come coerenti i comportamenti delle parti. Utilizzare una filosofia della natura nella quale l'estetica è determinante nello studio scientifico, nella risposta economica, costruttiva, nella

18. NEVES 2012 ed ESPUELAS 1999.

19. ESPUELAS 1999.

20. Merleau-Ponty, nell'esegesi sulla concezione della natura di Bergson, ad esempio, ha sottolineato la dimensione poetica. «[Bergson] si oppone sia all'idealismo di Berkeley, per il quale tutto è una rappresentazione, sia a un realismo che ammette che la cosa ha un'asceità, ma che postula che questo sia diverso da ciò che appare». Altrove Merleau-Ponty cerca di distinguere la sua "psicologia fenomenologica" da ciò che definisce la "psicologia introspettiva" di Bergson; si veda MERLEAU-PONTY 1945, p. 59.

21. Rispetto al concetto di "sfumare" di Joseph Mallord William Turner (1775-1851), questa è una riflessione realizzata e presentata al corso universitario di chi scrive, si veda PALERM 2012.

La trattazione del paesaggio che apprezziamo nelle opere di Turner è la base sottesa al suo principale punto di interesse: la rappresentazione dell'atmosfera, dell'aria e degli effetti della luce. Il suo interesse per la natura nella rappresentazione di paesaggi terrestri di ogni tipo: vedute di ambienti rurali, castelli nel mezzo della campagna inglese, fiumi e rive, laghi, complessi urbani o scene di battaglia; tutto gli serviva per mettere lo spettatore di fronte a una natura che sembra avvolgerlo e che, man mano che il pittore si evolve, spesso ci appare sfumata, cosicché, più che la realtà, ciò che è rappresentato nel dipinto è il suo mero riflesso catturato dal peculiare sguardo dell'artista. Per le sue opere ricorse più volte all'uso dell'acquarello, tecnica molto antica ma poco utilizzata fino al secolo XVIII in Europa. Proprio il fatto che i pigmenti siano diluiti in acqua contribuiva a creare l'effetto che cercava.

22. RUSKIN 1856, cap. III, p. V.

gestione stessa del progetto, nel dialogo con la natura e i suoi habitat e con l'ambiente. Qualità e forma hanno in questo panorama un valore scientifico.

Partendo da questa concezione lo spazio svuotato e il vuoto in sé non sono un'astrazione soggettiva, sono parte integrante della materia, del suo uso, parte di ciò che esiste, di ciò che il proprio progetto costruisce, e in esso devono essere velati, dissolti-sfumati. Secondo il dizionario della Real Academia Española il verbo *disipar* (dissolvere) significa «far scomparire a poco a poco una cosa dalla vista mediante la disgregazione e la dispersione delle sue parti: "La brezza ha 'dissolto' la nebbia". Far sparire pensieri o sentimenti: "Ho cercato tristemente di 'dissolvere' i ricordi"». Il verbo *disfuminar* (sfumare) è così definito: «Strofinare le linee e i colori di un disegno o di un pastello con lo sfumino, in modo che perdano nitidezza e precisione e creino così una sensazione di movimento e prospettiva. Ridurre la chiarezza e l'accuratezza del contorno di una cosa, in particolare di un paesaggio, una figura o un oggetto "Il fumo del bar 'sfumava' i volti dei clienti"».

L'insieme di concetti, definizioni, riflessioni e testimonianze che ho intrecciato qui permette di sviluppare e incorporare nella riflessione un'altra prospettiva sull'esperienza berlinese che non possiamo dimenticare o trascurare. Riguarda l'approccio e il contributo degli artisti berlinesi e tedeschi con particolare sensibilità e con il loro lavoro su Berlino. La posizione degli artisti nati soprattutto negli anni cinquanta, che hanno metodi creativi diversi rispetto alla soluzione dei problemi formali della città e alla risposta specifici nei confronti dello spazio pubblico e della sua natura urbana, ha rivelato tramite le loro opere nuovi modi di abitare e una certa riconciliazione con il proprio spazio vitale.

Abbiamo già citato il gruppo ODIIOUS con il breve riferimento al suo modo di lavorare, che rivela ancora una volta un atteggiamento riflesso nell'ambiente berlinese, sia per l'approccio concettuale, e persino ideologico, al luogo della mancanza di occupazione e del vuoto, sia nel suo sforzo per dissipare materia e concetto.

I pittori di questa generazione reinterpretarono e promossero la rinascita dell'espressionismo tedesco degli anni sessanta, come testimoniano le mostre *A New Spirit in Painting* (Royal Academy of Arts, Londra 1981), *Documenta* (Kassel 1982), *Zeitgeist* (Berlino 1983).

L'espressione pittorica di questo periodo rifiuta i legami generici con l'intellettualismo di ragione e concetto, per avvicinarsi agli istinti primari e alla definizione di stili di vita privati e di sottoculture che coesistono con le società provenienti da Berlino. Essi sostituiscono l'idea romantica di una natura inconscia con quella di una società capitalista consumistica altrettanto inconscia. Accettata o criticata.

Sotto i nomi *Neue Wilde* (Nuovi selvaggi) o *Real Landschaft* (Paesaggio reale), i radicali *Mülheimer Freiheit* (Libertà di Mülheim) della generazione più giovane, nati tra gli anni cinquanta e sessanta con base a Berlino, Colonia, Amburgo (Rainer Fetting, Salomé, Bernd Koberling, Walter Dahn, Georg Dokoupil, G. Nachberger, V. Tannert) e il cui nocciolo duro successivame

te si ferma a Berlino riunendosi attorno a galleristi quali Paul Maenz, Heinrich Erhardt e le loro ramificazioni internazionali come Leyendeker, configurano un costruito immaginario dello spazio berlinese e del suo paesaggio<sup>23</sup>.

In tutti nasce l'aspirazione a ricercare nuovi paradisi terrestri, ma al tempo stesso non dimenticano il sogno di una identità berlinese, nel luogo nel quale hanno vissuto le loro esperienze selvagge. Forse per aver convissuto tra i vuoti urbani, giocato con l'assenza degli elementi che costruiscono il vuoto, le forme e le specie che crescono in essi e nella libertà di sentirsi oltre le regole e gli spazi che la configurano.

Ho avuto la fortuna di condividere con alcuni di loro esperienze e lavori professionali e senza dubbio mi hanno trasmesso una costante preoccupazione per il paesaggio e lo spazio urbano, e soprattutto una particolare attenzione di carattere individuale e personale per la natura, l'estetica di una fede attraverso l'ironia e la distruzione.

### Terza riflessione

Nell'articolo *Eulogy of the Void. The Lost Power of Berlin Landscapes After the Wall*, Christophe Girot<sup>24</sup> spiega come *Il cielo sopra Berlino*, film di Wim Wenders scritto da Peter Handke, proponga una descrizione premonitrice dei vuoti di Berlino poco prima della caduta del Muro<sup>25</sup>. I paesaggi che Wenders introduce nei suoi film, sostiene Girot, acquisiscono una propria personalità, dove ognuno è protagonista con un proprio acuto senso di *Stimmung* (stato d'animo). Girot difende questo principio nell'analisi di tre parchi emblematici dell'epoca: il Tilla-Durieux-Park, il Natur Park Schöneberger Südgelände e il Mauerpark.

Nonostante l'eccellente riflessione di Girot sui vuoti di Berlino trasformati in parchi – soprattutto nelle conclusioni dell'articolo, magistralmente descritti in questo paragrafo: «I vuoti di Berlino sono una parte intrinseca della città; e pare che, ogni volta che vengono sostituiti o riempiti, la città si sbilanci. Questa frammentazione e questa fragilità sono forse l'espressione più perfetta dei nostri tempi, tempi nei quali la comprensione e l'attenzione al *genius loci* di un luogo rimangono l'unica chiave per una buona progettazione del paesaggio»<sup>26</sup> – ritengo necessario dissentire dalla sua affermazione per proseguire nella riflessione sull'indiscutibile contributo di Berlino alla costruzione del paesaggio contemporaneo che trova eco in questo Premio Carlo Scarpa della Fondazione Benetton.

Nello specifico non sono d'accordo su due aspetti rilevanti presenti nel suo articolo.

• Questi vuoti nascono dalla “disoccupazione” di qualcosa che era e nel loro ritorno a ciò che può essere, e questa è la loro doppia entità. Uno non vale senza l'altro. I vuoti non si sostituiscono né si riempiono. L'eterno ritorno di Milan Kundera mette in luce questo processo e la “disoccupazione del vuoto” attraverso la sua possibile doppia risorsa di dissolversi e sfumare acquisisce una categoria estetica che ne condiziona la forma e le dà significato.

23. L'importanza degli artisti tedeschi negli anni ottanta del Novecento (ODIOUS, *Neue Wilde...*) documenta un preciso riferimento alle nuove aspirazioni dell'esperienza urbana attorno alla città di Berlino nel contesto tedesco ed europeo, proprio in un momento critico per quanto riguarda le dimensioni dello spazio pubblico e la sfida dell'arte e dei processi creativi.

24. GIROT 2004.

25. *Il cielo sopra Berlino*, titolo originale *Der Himmel über Berlin*, 1987. Regia di Wim Wenders, sceneggiatura di Peter Handke con Wim Wenders, musiche di Jürgen Knipser.

26. GIROT 2004, p. 39.

Con ciò, le possibili pretese di monumentalità del vuoto sembrano minimizzate e si privilegia la complessità rispetto all'immediatezza e all'innocenza della pura vocazione funzionale o di fruizione di questi spazi.

Lo squilibrio non sta nel sostituire o colmare il vuoto, ma nel lavorare con la "disoccupazione del vuoto". È proprio per questo alcuni dei progetti che Girot analizza sono contraddittori rispetto a questo presupposto, pur offrendo una risposta urbanistica interessante. Il caso eccezionale del Natur Park Schöneberger Südgelände merita un'attenzione particolare.

• La frammentazione e la fragilità cui fa riferimento Girot nel succitato paragrafo conclusivo del suo articolo sono state forse l'espressione più corretta per definire la problematica urbana ai tempi del suo scritto. Sicuramente aveva ragione, anche se a vent'anni di distanza pare necessario rivedere queste argomentazioni. La dualità dei termini frammentazione/unità era tipica delle aree periferiche della città alla fine degli anni ottanta e novanta, e proprio questi termini si riferivano anche alla periferia interna della città, definita dalla conformazione urbana incompleta che queste aree presentavano dal punto di vista urbanistico.

Allo stato attuale questa affermazione e questa definizione di argomentazioni non sembra azzeccata, se non per chi vuole continuare a spiegare gli interventi nei vuoti urbani con strumenti urbanistici ortodossi o, unilateralmente, con motivazioni ecologico-biologiche.

D'altra parte, non credo si possa risolvere il perché dell'ideologia dei progetti berlinesi solamente comprendendo il *genius loci*, nel senso di conoscere il luogo-locus. Bisogna tornare ancora all'ideologia e ai principi che emanano dalla disoccupazione dei vuoti e dalle loro strategie per poter valutare un buon progetto. Questo progetto richiede quindi un'attitudine e un processo creativi, e ciò comporta la necessità, imprescindibile, di trasfigurare il luogo. Il luogo di un paesaggio suggerisce molto più di ciò che si vede e che si può percepire percorrendolo o anche di ciò che si può piantare, coltivare o costruire.

Proprio nella necessità di comprendere queste argomentazioni sta la ragione per tornare al Natur Park Südgelände, mettendo in evidenza alcune motivazioni del suo contesto presenti nel contributo di Jens Lachmund *Regimes of Urban Nature*<sup>27</sup>.

Il Südgelände (letteralmente, terre del sud) è il sito di un ex scalo merci nell'ex quartiere di Schöneberg a Berlino Ovest, che venne abbandonato nel 1948. Quando, negli anni ottanta, furono resi pubblici i piani per una nuova stazione ferroviaria in questo sito, ambientalisti, ecologisti e attivisti iniziarono una campagna per la conservazione di quello che consideravano un prezioso brano di natura urbana. La campagna ebbe successo e nel 1999-2000 nel Südgelände fu aperto un parco naturale, sia per proteggere la biodiversità del sito, sia per consentire ai residenti di godere del paesaggio. Ma, oltre alla volontà e alla capacità sociale, cittadina e politica di portare avanti questa strategia, quali sono stati gli strumenti, al di là dei biotopi e delle ragioni della sua vegetazione?

27. LACHMUND 2019.

Come nei precedenti tentativi di creare paesaggi a Berlino, il Natur Park aveva lo scopo di migliorare la qualità della città attraverso la promozione della natura non umana. Allo stesso tempo, tuttavia, la comprensione della natura e del suo presunto posto nella città presentava in questo periodo notevoli differenze concettuali e strumentali. Già a partire dagli anni settanta la preoccupazione per la natura urbana si era spostata dalle questioni della forma urbana a quelle riguardanti la protezione delle specie vegetali e animali e dei loro biotopi. Gli attori di questo scontro erano ecologi accademici, naturalisti dilettanti e ambientalisti, attivisti di quartiere della classe media e rappresentanti della controcultura alternativa di sinistra che fioriva a Berlino Ovest in quel momento.

Tutti possono essere stati responsabili e aver contribuito a realizzare il parco, è plausibile. Ma tutto ciò è stato possibile, dalla sua inaugurazione alla manutenzione nel corso degli ultimi vent'anni, oltre che per una gestione corretta, anche grazie al potenziale direttamente proporzionale alla forza creativa presente nel suo processo costruttivo.

Il processo creativo alla base della sua realizzazione, per alcuni nascosto e di scarso impatto, richiede un apparato concettuale di massima intensità, che sia riconosciuto direttamente dai cittadini e dai visitatori e che sia, a sua volta, in grado di trasfigurare il riconoscimento del luogo attraverso l'insieme delle azioni realizzate. Alcune azioni sono migliori di altre, ma tutte sono definite come un insieme articolato indipendente dal momento della loro esecuzione temporale.

Una logica della disoccupazione dello spazio ferroviario attraverso lo svuotamento della sua ragion d'essere, per inquadralo come un nuovo paesaggio attraverso i tasselli e le logiche di elementi architettonici e scultorei accompagnati fedelmente da un uso leale del materiale e da una vegetazione che dialoga continuamente con la sua origine, naturale e casuale. Tutto sembra superfluo e casuale, ma allo stesso tempo unitario e rigoroso nel suo percorso. Il visitatore interpreta e immagina liberamente tutto ciò che gli accade, molto più intensamente di ciò che percepisce e che lo circonda.

Grazie alla cultura concettuale della teoria della "disoccupazione del vuoto", definita qui nella *Seconda riflessione*, interpretata dal gruppo ODIIOUS, e dalla sua notevole vocazione e attitudine architettonica e paesaggistica a dissolvere e sfumare strumenti, pezzi, percorsi, totem, edifici, piazze e un repertorio continuo di pezzi e spazi dalla dimensione arbustiva e arborea in un continuo processo temporale, si è prodotto un paesaggio sconvolgente ed emozionante.

Matthew Gandy scrive nel prologo all'articolo *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*: «Questo articolo riconosce questi spazi anomali della natura urbana come un campo interdisciplinare che si estende dal rinnovato interesse per la biodiversità urbana fino a concezioni alternative dell'autenticità del paesaggio. Qui si suggerisce che una concezione più teoricamente elaborata e storicamente ancorata delle intersezioni tra discorsi cul-

turali critici e recenti progressi nell'ecologia urbana potrebbe rappresentare un utile contrappunto agli approcci ristretti utilitaristici applicati alla natura urbana»<sup>28</sup>.

Ebbene, da questo mio scritto potrebbe sembrare che approvi il prologo di Gandy, ma, a differenza sua, ho scelto ancora una volta di parlare solo di Berlino e spero che non sia l'ultima, per sentirla di più ed emozionarmi per i suoi spazi e luoghi, evitando la tentazione di capirla.

28. GANDY 2013, p. 1302.

## Bibliografia

BENJAMIN 2007

WALTER BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, a cura di Enrico Ganni, postfazione di Theodor W. Adorno, con uno scritto di Peter Szondi, Einaudi, Torino 2007.

DÍAZ-RECASENS 2016

GONZALO DÍAZ-RECASENS MONTERO DE ESPINOSA, *El concurso "Berlin Hauptstadt" 1957-1958: aproximaciones al proyecto de espacio público europeo de posguerra*, Universidad Politécnica de Madrid-UPM, Madrid 2016 (tesi di dottorato).

DÖBLIN 1963

ALFRED DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, traduzione di Alberto Spaini, Rizzoli, Milano 1963.

ESPUELAS 1999

FERNANDO ESPUELAS, *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcellona 1999 (Arquithesis, 5).

FRAMPTON 2010

KENNETH FRAMPTON, *Arthur Korn und Stephen Rosenberg. Berlin Hauptstadt. Korn Karsten "Das Umgebaute Berlin"*, Ed. DOM, 2010.

GANDY 2013

MATTHEW GANDY, *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*, «Annals of the Association of American Geographers», 103, 6, 2013, pp. 1302-1316.

GIROT 2004

CRISTOPHE GIROT, *Eulogy of the Void. The Lost Power of Berlin Landscapes After*

*the Wall*, «DISP-The Planning Review», 40, 156, 2004, pp. 35-39.

KUNDERA 1986

MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, traduzione di Antonio Barbato, Adelphi, Milano 1986.

LACHMUND 2019

JENS LACHMUND, *Regimes of Urban Nature. Organic Urbanism, Biotope Protection, and Civic Gardening in Berlin*, in *Grounding Urban Natures. Histories and Futures of Urban Ecologies*, a cura di HENRIK ERNSTSON, SVERKER SÖRLIN e altri, The MIT Press, Cambridge (MA)-Londra 2019, pp. 247-273.

MADIERI 1992

MARISA MADIERI, *La radura. Una favola*, Einaudi, Torino 1992.

MARAÑA 1999

FÉLIX MARAÑA, *Jorge Oteiza. Elogio del descontento*, Itxaropena, 1999.

MERLEAU PONTY 1945

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi 1945.

Milan Kundera s.d.

*Milan Kundera y el mito del eterno retorno*, «iHistoriArte iHA», disponibile in [ihistoriarte.com](http://ihistoriarte.com).

MILLÓN 2014

EDUARDO MIRALLES MILLÓN, *Hecho con aire. Llano y vacío urbano: Mies y los Smithson*, «Palimpsesto», 9, 2014, p. 13.

NEVES 2012

MARIA JOÃO NEVES, *Sobre la metáfora*

*operante de «los claros del bosque» di Ortega y Gasset, Martin Heidegger e Maria Zambrano*, «Aurora», 13, 2012, pp. 40-49.

Oteiza 2016

Oteiza. *La desocupación del espacio*, Fundació Catalunya-La Pedrera, 2016.

PALERM 2012

JUAN MANUEL PALERM, *Arquitectura de la complejidad*, Departamento de Expresión Gráfica y Proyectos Arquitectónicos-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria DEGPA-ULPGC 2012.

RUFF-JONES 2001

RONALD JONES, *A Thousand Words. Thomas Ruff Talks About 'Lm.v.d.r.'*, «Artforum», 10, 2001, p. 159.

RUSKIN 1856

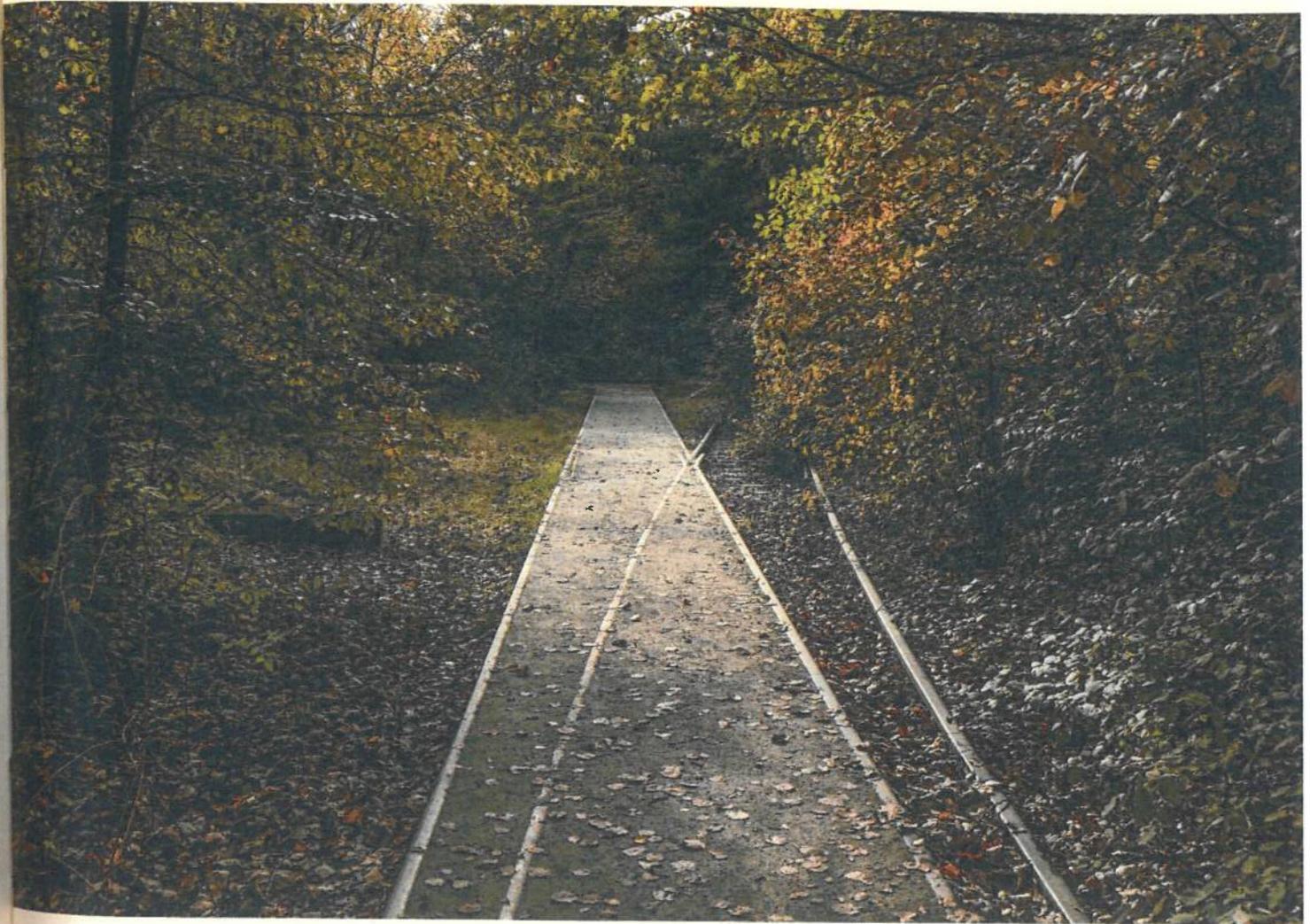
JOHN RUSKIN, *Modern Painters*, George Routledge and Sons, Londra 1856, vol. 4.

SCHEFFLER 1910

KARL SCHEFFLER, *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Erich Reiss, Berlino 1910.

WELLMANN 2012

MARC WELLMANN, *Die Bildhauergruppe ODIOS im Georg-Kolbe-Museum*, in *ODIOUS 1982-2012. Die Bildhauergruppe*, a cura di GUSTAV REINHARD, Berlino 2012, pp. 7-9 (catalogo delle opere pubblicato in occasione della mostra del gruppo di scultori ODIOS, nel 2012 al Georg-Kolbe-Museum di Berlino).



—  
Natur Park Südgelände, ottobre  
2021.